

# Film als wapen

Joseph Goebbels en filmpropaganda in het Derde Rijk.



Bachelorscriptie van Dennis Klein Wolterink

Studentnummer: 3787710

Begeleider: Frans Willem Lantink

Onderwerp: Duitse filmpropaganda in de Tweede Wereldoorlog

# Inhoudsopgave

• Inhoudsopgave	2
• Hoofdstuk 1: Inleiding en introductie propaganda en esthetiek in het Derde Rijk	3
• Hoofdstuk 2: Goebbels, zijn dagboeken en zijn cultuurpolitiek	9
• Hoofdstuk 3: Kritische analyse van de propagandafilm Kolberg	12
• Hoofdstuk 4: Kritische analyse van de Deutsche Wochenschau	25
• Conclusie	29
• Samenvatting	33
• Literatuurlijst	34

## Hoofdstuk 1 Inleiding en introductie propaganda en esthetiek in het Derde Rijk

Als gevolg van allerlei technologische ontwikkelingen in de laatste 150 jaar, is het steeds makkelijker geworden om informatie en ideeën te verspreiden. Deze ontwikkelingen hebben ook een negatieve kant. Dankzij media als kranten, radio en film kunnen ook allerlei meningen en valse waarheden verspreid worden en zo terecht komen bij een groot publiek. Het verspreiden van informatie kan tot gevolg hebben dat mensen op een bepaalde manier gaan denken en handelen. Het effect van informatieverbreiding kan dus heel groot zijn, ongeacht of de verstrekte informatie juist is of niet. Mensen die invloed hebben over het gebruik van massacommunicatiemiddelen kunnen dus veel macht hebben. Als deze macht dan ook nog eens bij een klein aantal mensen ligt, wordt de kans groter dat deze macht misbruikt wordt. Machtsmisbruik op het gebied van communicatie en communicatiemiddelen vindt vaak plaats in de vorm van het verspreiden van propaganda. Vooral voor regeringen, regimes en machthebbers is dit een handig middel gebleken om zo hun ideeën te verspreiden onder hun inwoners en onderdanen. Propaganda werd sinds de late negentiende eeuw steeds meer een politiek instrument en vooral in de afgelopen eeuw ontwikkelde zich het. Met name tijdens de Eerste Wereldoorlog, de Tweede Wereldoorlog en de Koude Oorlog. Het is en blijft een actueel thema. Een duidelijk voorbeeld is Noord-Korea. In dit land heerst een grote persoonlijkheidscultus rondom leider Kim Jong Un, en worden inwoners iedere dag door middel van massamedia bestookt met de ideeën van het regime en geheel afgeschermd van andere informatie.<sup>1</sup>

Het verspreiden van propaganda en valse waarheden vindt niet alleen in plaats in dictaturen in Azië of Afrika, of in het huidige Rusland onder Poetin, maar is ook erg actueel in de Verenigde Staten van dit moment. Feiten worden bewust genegeerd en 'alternative facts' worden als waarheden gebracht door president Trump.<sup>2</sup> Dit is gevaarlijk omdat als mensen niet voldoende middelen tot hun beschikking hebben om zelf aan waarheidsvinding te doen, het steeds waarschijnlijker wordt dat zij deze valse waarheden en propaganda als waar aan gaan nemen. Propaganda en de verspreiding hiervan is dus nog steeds een groot probleem in deze tijd. Om propaganda en de mensen die het verspreiden te begrijpen, moeten we

---

<sup>1</sup> D. Byman en J. Lind, 'Pyongyang's Survival Strategy: Tools of Authoritarian Control in North Korea', *International Security*, Vol. 35, No. 1 (Cambridge 2010) 52-54.

<sup>2</sup> Nicholas Fandos, 'White House Pushes 'Alternative Facts.' Here Are the Real Ones.' (versie 22 januari 2017), [https://www.nytimes.com/2017/01/22/us/politics/president-trump-inauguration-crowd-white-house.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2017/01/22/us/politics/president-trump-inauguration-crowd-white-house.html?_r=0) (10 maart 2017).

kijken wat propaganda nu precies is en hoe in het verleden met propaganda en de verspreiding hiervan werd omgegaan.

Over propaganda bestaat een uitgebreide literatuur. Veel wetenschappers hebben geprobeerd het begrip te definiëren. Hoewel de vele definities van propaganda niet fundamenteel van elkaar verschillen, zijn er wel verschillende accenten te leggen op het begrip. Zo zijn er wetenschappers die in hun definities van propaganda meer de nadruk leggen op de intentie van de propagandist dus op de motivatie en het doel van de propaganda.<sup>3</sup> Een voorbeeld hiervan is de definitie die Garth Jowett en Victoria O'Donnell geven:

*“Propaganda is the deliberate and systematic attempt to shape perception, manipulate cognitions and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist”<sup>4</sup>*

Daarnaast zijn er wetenschappers die zich minder richten op de intentie van de propagandist, maar meer op het persuasieve karakter van de propaganda.<sup>5</sup> Zo is dat te zien in de definitie die D.L. Harter en J. Sullivan gebruiken:

*“Propaganda is any word or deed to persuade others to accept a point of view”<sup>6</sup>*

We zien dat Harter en Sullivan door het woord ‘*persuade*’ te gebruiken, meer de nadruk leggen op het overtuigende karakter van propaganda. Jowett en O'Donnell leggen de nadruk om de intentie van de propagandist door gebruikt te maken van de woorden ‘*deliberative*’ en ‘*systematic*’. Hoewel er dus verschillende accenten worden gelegd op de definitie is het niet zo dat Jowett en O'Donnell het persuasieve karakter van propaganda ontkennen en ook Harter en Sullivan zullen beamen dat propaganda ook gemaakt wordt met een doel.

Veel van de secundaire literatuur over propaganda concentreert zich op de jaren '40 van de vorige eeuw. Dat is ook niet verwonderlijk, aangezien (oorlogs)propaganda toen een veel groter deel uitmaakte van het dagelijks leven van mensen. Warren Taylor stelt het volgende over propaganda:

---

<sup>3</sup> Anne van der Meiden, *Propaganda* (Den Haag 1988) 16.

<sup>4</sup> S. Adams, *Propaganda in war & peace* (Oxford 2005) 6.

<sup>5</sup> Van der Meiden, *Propaganda*, 16.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

*“It is a systematic scheme created by one person or a group in an effort to persuade people on insufficient grounds to believe what it wants them to believe or to act to its advantage”<sup>7</sup>*

We zien dat Taylor in zijn definitie zowel het persuasieve karakter van propaganda benadrukt als de intentie van de propagandist. Zo gebruikt hij net als Harter en Sullivan ‘*persuade*’ in zijn definitie en net als Jowett en O’Donnell benadrukt Taylor ook dat propaganda altijd een bepaalde intentie heeft (*systematic scheme*). Om propaganda goed te begrijpen volstaan we niet alleen met het geven van een paar definities. We zullen toch verder naar het begrip moeten kijken. Volgens Taylor is een van de centrale kenmerken van propaganda dat de propagandist een goede showman is. Het is wel zo dat het de methode, maar niet het motief, van de propagandist is om te entertainen.<sup>8</sup> Taylor meent verder dat propaganda gebaseerd is op het achterhouden van informatie, het geven van valse informatie en ideeën en misleidende trucs.<sup>9</sup> Volgens Taylor is propaganda dus een negatief begrip. Ik kan mij grotendeels vinden in de omschrijving van propaganda door Taylor, al lijkt Taylor in zijn artikel te suggereren dat propaganda altijd op leugens is gebaseerd. Dit hoeft niet altijd waar te zijn. Zo kan een daadwerkelijk gebeurde militaire overwinning prima als propaganda gebruikt worden. Ook Douglas Walton meent dat propaganda niet noodzakelijk uit leugens bestaat, maar hij merkt tegelijkertijd op dat propaganda ook niet altijd op de waarheid is gericht. Het maakt volgens Walton voor een propagandist niet uit of iets waar of onwaar is, als het maar effectieve propaganda oplevert.<sup>10</sup> Walton betoogt ook dat propaganda altijd als primair doel heeft om mensen een bepaalde actie te laten uitvoeren. Walton ontkent niet dat propaganda de denkbeelden van mensen beoogt te veranderen, maar hij zegt wel dat dit altijd een middel is om het primaire doel te bereiken.<sup>11</sup>

Als we kijken naar het verleden en de historische ontwikkeling van propaganda springt er een naam uit, namelijk die van Joseph Goebbels. Goebbels was de rijksminister van volksvoorlichting en propaganda in het Derde Rijk.<sup>12</sup> In die hoedanigheid was hij persoonlijk betrokken bij het maken, controleren en het verspreiden van de propaganda van

---

<sup>7</sup> W. Taylor, ‘What is propaganda’, *College English*, Vol. 3 No. 6. (Oberlin 1942) 557.

<sup>8</sup> Taylor, ‘What is propaganda’, 558.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 561.

<sup>10</sup> D. Walton, ‘What is propaganda, and what exactly is wrong with it?’, *Public Affairs Quarterly* Volume 11 (z.p 1997) Nr 4, 397-298.

<sup>11</sup> Walton, ‘What is propaganda, and what exactly is wrong with it’, 394.

<sup>12</sup> Peter Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus* (München 1991) 88.

Nazi-Duitsland. Zodoende had hij een grote persoonlijke invloed op de Duitse propaganda en kon zijn persoonlijke ideeën over propaganda in het beleid doorvoeren. Als we ons begrip van propaganda willen vergroten moeten we ons op Goebbels en de nazipropaganda richten

Om dit goed te begrijpen moeten we ook kijken naar de rol die esthetiek speelde in het naziregime en zijn propaganda. Peter Reichel stelt dat de esthetiek een belangrijke politieke functie had in het Derde Rijk. De esthetisering van het regime was noodzakelijk om het regime te legitimeren in de Duitse samenleving.<sup>13</sup> Deze esthetisering moest een schijnwerkelijkheid oproepen die de waarneming en het wereldbeeld van miljoenen mensen moest beïnvloeden. Propaganda was hier een onderdeel van, maar de esthetiek van het Derde Rijk is breder dan dat alleen. Deze schijnwerkelijkheid moest de nazistische *Weltanschau* geloofwaardig maken, ook als dit niet overeenkwam met de empirische werkelijkheid.<sup>14</sup>

De esthetiek van het Derde Rijk had een paar kenmerken. Het eerste kenmerk is de personifiëring van de politiek. Complexe politieke structuren worden gekoppeld aan een naam of een persoon, zoals Hitler. Een tweede kenmerk is het mythologiseren van de politiek. Hiermee wordt een verlangen gecreëerd naar een andere wereld. Politieke begrippen als *Führer* en *Reich*, krijgen een mythische lading. Volgens Reichel is emotionaliteit en een verlangen naar een authenticiteit of eigenheid hier erg belangrijk in. Daarnaast is de voorstelling van de politiek belangrijk. De politiek en het beleid werden in de esthetiek geritualiseerd en moesten zo aan het publiek getoond worden. Onder andere de beeldende kunsten en de massamedia werden hiervoor als middel gebruikt.<sup>15</sup> Hier komt propaganda dus goed van pas. Opvallend is dat de nazi's in hun esthetiek veel traditionele thema's gebruiken, zoals het Pruisische militarisme en de oorlogen tegen Napoleon.<sup>16</sup> Om deze thema's aan het volk te tonen werd gebruik gemaakt van moderne technieken als radio en film.<sup>17</sup> Hier is een dubbelzinnige houding zichtbaar tussen traditie en moderniteit. In deze esthetiek wordt geweld niet als iets negatiefs gezien. Geweld en schoonheid gaan hierin goed samen.<sup>18</sup>

Carsten Strathausen benadrukt het belang van de visuele component in de

---

<sup>13</sup> Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, 371.

<sup>14</sup> Ibidem, 372.

<sup>15</sup> Ibidem, 374.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem, 376.

<sup>18</sup> Ibidem, 375.

esthetiek.<sup>19</sup> Strathausen betoogt dat de nazi's een ander concept van realiteit hadden. Realiteit was voor de nazi's niet hetzelfde als de empirische werkelijkheid, maar hoe die werkelijkheid beleefd werd. Verder refereerde het begrip 'werkelijkheid' voor de nazi's niet aan de status quo, maar aan een utopische visie van het nationaalsocialisme. Hoe mensen deze werkelijkheid beleefden is was afhankelijk van de esthetiek. Bewegende beelden konden hier een grote invloed op uitoefenen.<sup>20</sup> Zowel Reichel als Strathausen benadrukken dat de perceptie van de werkelijkheid belangrijker was dan de werkelijkheid zelf. Propaganda kan die perceptie beïnvloeden.

Als we naar Goebbels' persoonlijke rol en zijn opvattingen over propaganda willen kijken is er een belangrijke bron. De dagboeken van Goebbels zijn overgeleverd en gepubliceerd door het *Institut für Zeitgeschichte*. Deze dagboeken kunnen ons inzicht verschaffen in hoe Goebbels dacht over propaganda en het gebruik daarvan tijdens de Tweede Wereldoorlog, aangezien hij daar erg veel over schrijft. Voor dit paper zullen deze dagboekstukken de belangrijkste primaire bron zijn. Hierbij ligt het gevaar op de loer dat we gaan denken dat alles wat in de dagboeken staat de daadwerkelijke gedachtegang van Goebbels representeert. We moeten echter bedacht blijven dat Goebbels wellicht plannen had om zijn dagboeken na de oorlog te publiceren. Als dat het geval was, dan schreef Goebbels zijn dagboekstukken niet louter voor zichzelf. Er moet dus kritisch gekeken worden naar wat hij in zijn dagboeken schrijft, wat hij juist niet schrijft en hoe hij schrijft. Feit blijft wel dat de dagboekstukken de bronnen zijn die het dichtst bij de persoon Goebbels staan.

De dagboekstukken van Goebbels zullen inzicht bieden in zijn kijk op propaganda, maar we zullen ook naar de propaganda zelf moeten gaan kijken. Nu is er door de Duitsers enorm veel propaganda gemaakt. Ik ga me in dit paper richten op twee soorten filmpropaganda. Ik kies specifiek voor filmpropaganda omdat dat de tak van propaganda was die Goebbels het meest interessant vond en waar hij zelf het meest bij betrokken was. Hierdoor is filmpropaganda het meest geschikt om de persoonlijke invloed van Goebbels in de productie van propaganda te onderzoeken.

Als eerste casus zal ik de propagandafilm *Kolberg* onderzoeken. Ik kies voor deze film omdat Goebbels hier persoonlijk zeer bij betrokken was. Bovendien is het de grootste en duurste filmproductie van het Derde Rijk. Daarnaast gaat de film pas in januari 1945 in

---

<sup>19</sup> Carsten Strathausen, 'Nazi aesthetics', *Renaissance and Modern Studies* (z.p. 1999) 14.

<sup>20</sup> Strathausen, 'Nazi aesthetics', 10-11.

première, op een moment dat Duitsland de oorlog feitelijk al verloren heeft.<sup>21</sup> Goebbels schrijft in zijn dagboeken veel over de productie en het doel van de film.

Als tweede casus neem ik afleveringen van de *Deutsche Wochenschau* (DW), de Duitse bioscoopjournalen. Dit is een ander genre filmpropaganda dan de film *Kolberg*. In de DW wordt de Duitse oorlogvoering op de voet gevolgd en aan het Duitse publiek getoond. Net als bij *Kolberg* was Goebbels ook hier persoonlijk zeer bij betrokken, onder andere bij het censureren van de journalen. Ik zal me richten op de *Wochenschau* afleveringen in het laatste oorlogsjaar, omdat die periode overeenkomt met de periode waarin ook *Kolberg* werd geproduceerd. Goebbels schrijft veel in zijn dagboeken over de *Wochenschau* en de productie en het censureren hiervan. Daarnaast bericht Goebbels ook over de feitelijke politiek-militaire gebeurtenissen en de effecten die deze gebeurtenissen hebben op de propaganda. Omdat hij zoveel schrijft over zijn bemoeienis met de productie van filmpropaganda én over de militaire situatie van Duitsland, kan Goebbels gezien worden als de verbindende factor tussen de propaganda en de werkelijkheid.

Ik wil in dit paper mij richten op de persoonlijke overtuigingen van Goebbels en hoe die in de twee propagandacasussen naar voren komen. Ik besef mij dat er talloze werken zijn geschreven over de rol van Goebbels en propaganda. In dit paper wil ik echter de persoonlijk invloed Goebbels aantonen in de propaganda en tegelijk laten zien hoe de esthetiek van het Derde Rijk hierin naar voren komt. Filmpropaganda is hiervoor het meest geschikt, omdat dat de propagandasoort was waar Goebbels het meest in geïnteresseerd was en dus persoonlijk het meest bij betrokken was. Mijn centrale vraag zal zijn: Welke opvattingen over propaganda van Goebbels en welke kenmerken van de esthetiek van het Derde Rijk zijn terug te vinden in de propagandafilm *Kolberg* en de *Deutsche Wochenschau*?

Om deze vraag te beantwoorden zal ik niet alleen gebruik moeten maken van verschillende bronnen, maar ook van verschillende *soorten* bronnen. Deze zullen ieder op hun eigen manier geanalyseerd en geïnterpreteerd moeten worden. Omdat mijn vraag zich voornamelijk centreert rond de persoon Goebbels, maak ik gebruik van zijn dagboeken. Dit zijn schriftelijke egodocumenten en moeten op een eigen manier benaderd worden. Volgens John Tosh zijn dagboeken historische bronnen die het dichtst bij de auteur staan. Ze zijn vaak een subjectieve respons op gebeurtenissen die de auteur heeft meegemaakt. Vanwege het persoonlijke karakter van dagboeken schrijven auteurs in een dagboek anders over bepaalde

---

<sup>21</sup> R. Giessen, *Nazi Propaganda Films, a history and filmography* (Londen 2003) 174.



zaken dan ze misschien in publiek toegankelijke bronnen zouden doen. Tosh lijkt te suggereren dat dagboekstukken een 'eerlijker' beeld van de gedachten van de auteur weergeven. Tosh gaat er hier wel vanuit dat dagboeken puur voor de auteur zelf zijn geschreven en niet geschreven zijn met het doel om later gepubliceerd te worden.<sup>22</sup> Bij de dagboeken van Goebbels is het desalniettemin waarschijnlijk dat ze toch ook geschreven waren met het doel om ooit uitgegeven te worden. Dit feit moeten we in ons achterhoofd houden als we naar de dagboekstukken gaan kijken. Wel is het zo dat de dagboekstukken de historische bronnen zijn die persoonlijk het dichtst bij Goebbels staan.

Bij de analyse van *Kolberg* en de DW maak ik gebruik van film als historische bron. Film als historische bron gebruiken is wezenlijk anders dan schriftelijke bronnen. Dit vereist een andere manier van analyseren waar ik in de desbetreffende hoofdstukken meer over zal zeggen. Door deze verschillende bronnen te gebruiken hoop ik een completer beeld te geven van Goebbels en hoe aspecten van zijn persoonlijkheid doorwerken in zijn filmpropaganda van het laatste oorlogsjaar.

Het eerste hoofdstuk behandelt de betekenis van Goebbels, zijn dagboekstukken en de cultuurpolitiek die hij voerde in Duitsland. In de twee hoofdstukken daarna komen respectievelijk de film *Kolberg* en de *Deutsche Wochenschau* aan de orde.

## **Hoofdstuk 2 Goebbels, zijn dagboeken en zijn cultuurpolitiek**

Joseph Goebbels werd in 1897 geboren in Rheydt.<sup>23</sup> Hoewel hij een onbezorgde jeugd had, liep hij als kind een klompvoet op. Dit maakte hem fysiek kwetsbaar.<sup>24</sup> Om dat te compenseren probeerde hij op geestelijk vlak zijn leeftijdsgenoten af te troeven. Hij zou de rest van zijn leven pronken met zijn intelligentie en zijn doctorstitel die hij zou halen.<sup>25</sup> Het was voor hem dan ook een persoonlijke overwinning toen hij in 1933 vlak na de machtsovername van Hitler minister van Volksvoorlichting en Propaganda werd.<sup>26</sup> Hij had hiermee zijn politieke rivaal op cultuurpolitiek gebied, Alfred Rosenberg, verslagen.<sup>27</sup> Als minister van Propaganda had Goebbels nu ook de macht om het Duitse cultuurbeleid te

---

<sup>22</sup> John Tosh, *The pursuit of history. Aims methods and new directions in the study of modern history* (Harlow 2010) 106-107.

<sup>23</sup> Ralf Georg Reuth, *Goebbels: Eine Biographie* (München 2012) 13.

<sup>24</sup> Reuth, *Goebbels*, 17.

<sup>25</sup> Ibidem, 78.

<sup>26</sup> Ibidem, 290.

<sup>27</sup> Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, 88.

bepalen. Officieel had het ministerie de taak om te zorgen voor voorlichting en propaganda aan de bevolking over het regeringsbeleid en de nationale wederopbouw van het Duitse vaderland.<sup>28</sup> Onofficieel had was het de taak van het ministerie om de massa zo te mobiliseren dat zij zich niet zou verzetten tegen de nazi's en hun beleid. Verder moest het ministerie het volk zo beïnvloeden dat het uniform zou denken, uniform zou reageren en zich helemaal ter beschikking stellen aan het regime. Er mocht in het Derde Rijk geen berichtgeving zijn die dit zou ondermijnen.<sup>29</sup>

Om dit te bewerkstelligen moest werden in 1933 de *Reichskulturkammer* en de *Reichsfilmkammer* opgericht als onderdeel van wat Peter Reichel en David Welch de *Gleichschaltung* van de Duitse cultuur noemen.<sup>30</sup> Filmmakers moesten bij de RFK aangesloten zijn om hun beroep te mogen uitoefenen. Bovendien konden filmmakers alleen aangenomen worden bij de RFK als hun *Weltanschauung* overeenkwam met dat van de nazi's.<sup>31</sup> Goebbels was president van beide kamers en had zodanig grote invloed op alle aspecten van de productie van culturele uitingen, met name op filmgebied.<sup>32</sup> Deze invloed werd vergroot door invoering van de *Reichslichtspielgesetz* (Bioscoopwet) in februari 1934.<sup>33</sup> Deze wet regelde onder andere het censureren van speelfilms en de bioscoopjournalen, iets waar Goebbels persoonlijk bij betrokken zou raken.<sup>34</sup> Goebbels had zelf allerlei ideeën over hoe film als propaganda kon dienen en waar het voor moest zorgen. Zo moest propaganda optimisme opwekken. Volgens Reichel vond Goebbels dat zonder optimisme de oorlog niet gewonnen kon worden. Dit zou goed van pas komen als het slechter ging met de Duitse oorlogsvoering. Als dat het geval was dan moesten propagandafilms een schijnwerkelijkheid opwekken die het moreel van de Duitse bevolking hoog hield.<sup>35</sup>

Om film nuttig te laten zijn als propaganda, moest de propagandafilm een illusie opwekken bij het publiek. Goebbels maakte hier een duidelijk onderscheid tussen de speelfilms en de *Deutsche Wochenschau*. Hij had liever niet dat in speelfilms veel soldaten en nazisymbolen te zien waren. Volgens Goebbels zou het dan te duidelijk zijn dat de film als propaganda gebruikt werd en zo aan overtuigingskracht verliezen. Liever zag Goebbels ook

---

<sup>28</sup> Karl Christian Lammers, *Joseph Goebbels, De kwade genius van Adolf Hitler* (Rotterdam 2012) 219-220.

<sup>29</sup> Susan Tegel, *Nazis and the cinema* (Londen 2007) 16.

<sup>30</sup> David Welch, *Propaganda and the German cinema, 1933-1945* (Londen 2001) 8-10.

<sup>31</sup> G. Albrecht, *National-Sozialistische Filmpolitik* (Stuttgart 1969) 20

<sup>32</sup> Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, 98.

<sup>33</sup> Ibidem, 186.

<sup>34</sup> Welch, *Propaganda and the German cinema*, 13-14.

<sup>35</sup> Reichel, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, 186.

niet te veel geweld in zijn speelfilms. Deze zaken moesten in de DW aan bod komen. De speelfilms konden alleen hun propagandaboodschap overbrengen als ze de illusie opwekten een entertainmentfilm te zijn.<sup>36</sup>

Goebbels bleef altijd een trouw aanhanger van Hitler. Toen het vanaf 1944 steeds duidelijker werd dat de oorlog verloren was, bleef Goebbels er net als Hitler van overtuigd dat er tot het bittere einde doorgevochten moest worden.<sup>37</sup> Dit kenmerk, dat ook een grote rol speelt in de esthetiek van het Derde Rijk, komt terug in zijn propagandafilms en dagboekstukken.

### *De dagboeken van Goebbels*

Goebbels hield vanaf 1923 een dagboek bij, nadat hij van zijn vriendin Else Janke een dagboek had gekregen. Dit zou hij doen tot aan zijn dood in 1945.<sup>38</sup> De dagboeken zijn niet alleen een goede bron om iets te weten te komen over Goebbels' gedachten over films en propaganda, maar kunnen ons ook enig inzicht bieden in zijn persoonlijkheid tijdens het laatste oorlogsjaar. Hierbij moet men wel bedacht zijn op het feit dat we die persoonlijkheid niet direct uit de geschriften kunnen halen. We moeten bedacht blijven op het feit dat Goebbels waarschijnlijk van plan was om zijn dagboeken na de oorlog te publiceren. Dan moeten we op zijn minst erkennen dat er de mogelijkheid was dat Goebbels zich in zijn dagboeken toch iets anders voordeed, dan hij in werkelijkheid was. Desalniettemin zijn de dagboekstukken de historische bronnen die het dichtst bij Goebbels staan. Ik richt me op zijn dagboekstukken in het laatste oorlogsjaar, omdat dat overeenkomt met de tijd waarin de film *Kolberg* ook uit kwam.

De dagboekstukken uit deze periode zijn opvallend te noemen. Ze staan namelijk vooral vol met beschrijvingen van de militaire situatie waarin Duitsland verkeerde, wat erg vreemd is voor een egodocument. Goebbels had als hoge functionaris binnen de NSDAP toegang tot militaire informatie, die voor de Duitse bevolking werd verzwegen. Dat is niet vreemd, aangezien het steeds duidelijker werd dat Duitsland de oorlog had verloren. Goebbels lijkt dit zich in 1945 steeds meer te beseffen. Dit is terug te zien in zijn dagboekstukken. Het lijkt alsof er een soort fatalisme in hem ontwaakt. Dit is goed te zien in het volgende dagboekfragment van 6 maart 1945:

---

<sup>36</sup> Lammers, *Joseph Goebbels*, 287-288.

<sup>37</sup> Ibidem, 493.

<sup>38</sup> Reuth, *Goebbels*, 77.

“Die täglichen OKW-berichten bieten in den letzten Tagen wieder ein trostloses Bild. Sowohl was die Lage in Pommern als auch was die im Westen anlangt, haben wir im Augenblick keine besonders günstigen Nachrichten zu verbreiten. Ganz in Gegenteil. Man kann sich vorstellen, wie das auf das deutsche Volk wirkt, das ohnehin durch die schweren Schläge der letzten Wochen sehr deprimiert.”<sup>39</sup>

Bovenstaand fragment maakt het waarschijnlijk dat Goebbels erg terneergeslagen was in deze periode. Dat is ook niet vreemd, gezien de militaire situatie van Duitsland. Dit fatalisme van Goebbels, het idee dat het lot van Duitsland onafwendbaar was, staat wel in schril contrast met het optimisme wat Goebbels zo graag in zijn (film)propaganda zag. Opvallend is ook dat hij een paar alinea's verder zegt dat fatalisme gelukkig nog niet de werklust van de Duitse bevolking heeft aangetast. Gezien de situatie waarin Duitsland verkeerde is dit onwaarschijnlijk. Wellicht dacht Goebbels dit zelf wel, maar dit is erg lastig te bepalen. Het is niet onmogelijk dat hij dit heeft gedacht, want hij bleef wel vertrouwen houden in zijn propaganda, met name de filmpropaganda. In het volgende hoofdstuk zal een van deze propagandafilms besproken worden, namelijk de film *Kolberg*.

### **Hoofdstuk 3: Kritische analyse van de propagandafilm *Kolberg* in relatie tot Goebbels**

In dit hoofdstuk zal ik een kritische analyse geven over de Duitse propagandafilm *Kolberg*. Ik heb voor deze film als casus gekozen, omdat deze film tijdens zijn productie en bij zijn première samenvalt met de harde realiteit van de oorlog en Goebbels bij deze film zeer betrokken was. In deze tijd begint de oorlog voor Duitsland steeds slechter te verlopen. Bovendien zullen we zien dat niet lang na de première van de film, de werkelijke stad *Kolberg* weer belegerd werd. In dit hoofdstuk de vraag wordt de vraag gesteld hoe de 'hand' van Goebbels zichtbaar is in *Kolberg*.

In dit hoofdstuk gebruik ik een film als historische bron. Dit is onder historici niet echt gebruikelijk en de analyse van een film is anders dan die van een schriftelijke bron. Schriftelijke bronnen zijn vaak door een of een paar mensen geschreven terwijl aan een film veel mensen tegelijkertijd meedoen. Van schriftelijke bronnen is het mogelijk om afzonderlijke stukken de analyseren. Voor een filmanalyse is het van belang dat de film blijft draaien. Als je de film pauzeert is het namelijk geen 'motion picture' meer. Een filmanalyse

---

<sup>39</sup> Elke Fröhlich, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels Teil II Band 15 Januar-April 1945*(München 1993) 428.

vereist dat tegelijk moeten reageren op geluid, beeld en het verhaal. We moeten als het ware ondergedompeld worden door de film, maar toch objectief blijven.<sup>40</sup> Hierdoor was het voor mij noodzakelijk de film meerdere keren te zien en steeds op een ander aspect te letten. Uiteindelijk moest ik de analyse van deze afzonderlijke aspecten plaatsen in het geheel van de film.<sup>41</sup>

Na ongeveer twintig seconden is komen we al een opmerkelijke opmerking tegen. In de opening credits staat dat het script voor de film in 1942 is geschreven en dat in dat jaar ook is begonnen met filmen.<sup>42</sup> We hebben net gezien dat het opnemen van de film pas eind 1943 begon. Waarschijnlijk heeft het Duitse propagandaministerie deze opmerking aan het begin van de film laten plaatsen om niet de suggestie te wekken dat *Kolberg* een reactie is op de steeds slechtere situatie waarin de Duitse krijgsmacht verkeerde. In 1942 stond de Duitse oorlogscampagne er nog goed voor, maar eind 1943 waren de Duitsers in het defensief gedrukt en verloor het Duitse leger steeds meer terrein.<sup>43,44</sup>

Het verhaal van de film zelf begint in 1813 in Breslau waar de Pruisische generaal Gneisenau de Pruisische koning Frederik-Willem III vraagt om een proclamatie uit te vaardigen waarin hij het volk oproept ten strijde te trekken tegen de Napoleontische legers. Omdat de koning niet overtuigd is dat het volk zich met militaire zaken moet bemoeien, vertelt Gneisenau hem het verhaal over de stad Kolberg en wat daar in 1806 gebeurde. In 1806 wordt Pruisen onder de voet gelopen door de Franse legers van Keizer Napoleon. Het is duidelijk dat het niet lang duurt voor ook Kolberg zal worden aangevallen. De verdediging van de stad is in handen van de oude defaitistische commandant Loucadou. Onder zijn leiding is de stadsverdediging verwaarloosd. Burgerrepresentant Joachim Nettelbeck probeert hier wat aan te doen, maar zijn adviezen worden niet op prijs gesteld door Loucadou. Als Loucadou verklaart om Kolberg over te geven als de Franse troepen arriveren, stuurt Nettelbeck zijn nichtje Maria naar Koningsberg om de Pruisische koning om een nieuwe commandant te vragen. Dit verzoek wordt ingewilligd en Gneisenau wordt de nieuwe commandant. Opvallend is dat Gneisenau een stuk jonger is Loucadou. Gneisenau is

---

<sup>40</sup> Joseph M. Boggs en Dennis W. Petrie, *The Art of Watching Films* (New York 2004) 4-5.

<sup>41</sup> Boggs en Petrie, *The Art of Watching Films*, 370.

<sup>42</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 0'20'', [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (6 januari 2017).

<sup>43</sup> Tegel, *Nazis and the cinema* 186.

<sup>44</sup> P. Paret, 'Kolberg' (1945) as historical film and historical document', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2006), 435.

ook niet van plan de stad op te geven, maar om Kolberg tot elke prijs te verdedigen. Nettelbeck denkt hier hetzelfde over. Op bevel van Gneisenau laat Nettelbeck de burgers van Kolberg het land ten zuiden van de stad onder water zetten om zo te voorkomen dat de Franse soldaten via die kant de stad kunnen bereiken. Gneisenau leidt de soldaten tijdens de verdediging van de stad. Hoewel de Franse troepen zwaar in de meerderheid zijn en hun artillerie aanzienlijke schade aan de stad aanricht, lukt het ze niet de stad in te komen en te veroveren. De troepen van Gneisenau en de burgermilitie van Nettelbeck weten de aanval af te slaan en dwingen de Fransen om de aftocht te blazen. Nadat Gneisenau dit verhaal aan koning Frederik-Willem III heeft vertelt, is de koning overtuigd en richt een proclamatie aan zijn volk.

De film *Kolberg* staat niet op zichzelf. Gedurende de jaren '30 en ook tijdens de Tweede Wereldoorlog werd het medium film veelvuldig in gezet als propagandamiddel. Een van de manieren waarop dit gebeurde was door middel van de bioscoopjournalen (*Die Deutsche Wochenschau*). Hierover komen we in het volgende hoofdstuk te spreken. Een tweede manier is dus door middel van speelfilms. Speelfilms moesten, in overeenstemming met Goebbels' cultuurpolitiek, niet de vorm van 'harde' propagandafilms hebben. Het was juist de bedoeling dat de boodschap min of meer subtiel moest worden overgebracht op het bioscooppubliek. Er zijn dan ook veel van dit soort speelfilms gemaakt, zoals *Hitlerjunge Quex*, *Jud Süß*, en *Der grosse König*. De laatste twee films zijn ook geregisseerd door Veit Harlan.<sup>45</sup> Dat ook *Kolberg* zo'n 'zachte' propaganda film is kunnen we aan een aantal factoren zien. De film speelt zich af in het begin van de negentiende eeuw. Dit betekent dus dat er in *Kolberg* tenminste geen directe verwijzingen zijn naar Hitler, de NSDAP of andere nationaalsocialistische zaken. Ook zijn er in de film geen hakenkruizen te zien of iets wat daarop lijkt. Het is opvallend dat in *Kolberg* het personage Napoleon, die maar kort te zien is, niet zozeer wordt neergezet als Duitslands gemene vijand, maar eerder als militair genie.<sup>46</sup> Dit is onder meer op te maken aan de opvallend respectvolle manier waarop Napoleon in de film staat en spreekt bij de graftombe van Frederik II.<sup>47</sup> Dit betekent niet dat er in *Kolberg* geen boodschap zit, want die is wel degelijk aanwezig.

---

<sup>45</sup> Giessen, *Nazi Propaganda Films, a history and filmography*, 167.

<sup>46</sup> D. Culbert, "'Kolberg': film, filmscript and Kołobrzeg today', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (2006) 451.

<sup>47</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 13'04", [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609). (8 januari 2017).

De film *Kolberg* is gemaakt in opdracht van het Ministerie van Propaganda en dus gemaakt met een speciaal doel. Goebbels heeft dit doel duidelijk aan Harlan geformuleerd. De film moest de boodschap overbrengen dat een verenigd volk, dat wil zeggen front en thuisfront tezamen, iedere vijand kon overwinnen.<sup>48</sup> Dit geldt dan ook als de vijand in de meerderheid is.<sup>49</sup> Men moet in zo'n situatie niet opgeven, maar juist doorvechten. Om deze boodschap over te brengen had Harlan een aantal mogelijkheden tot zijn beschikking. Omdat *Kolberg* een film is, zijn niet alleen dialogen tussen personages van belang maar ook beeldfragmenten en bepaalde terugkerende thema's.

Een van die thema's is het verschil tussen jong en oud. Hiermee wordt niet zozeer het verschil tussen jonge en oude mensen bedoeld, maar meer het verschil tussen jonge, revolutionaire en oude, reactionaire visies. De jonge, revolutionaire visies moeten volgens de film gevolgd worden en zodoende de oude visies vervangen.<sup>50</sup> De film *Kolberg* illustreert dit op een paar manieren. De duidelijkste manier waarop de film dit thema illustreert is waarschijnlijk wel door de manier waarop de personages Loucadou en Gneisenau worden afgeschilderd. Loucadou, gespeeld door de gerespecteerde acteur Paul Wegener, is aan het begin van de film de stadscommandant van Kolberg. Onder zijn leiding is de stadsverdediging van Kolberg verwaarloosd en Loucadou geeft aan de stad zonder weerstand te zullen over geven als de Franse troepen arriveren. Loucadou wordt afgeschilderd als een oude en erg traditionele officier die lijdt aan defaitisme. Loucadou is hier een symbool van de oude traditionele Duitse legerorde. Hij wordt in het midden van de film opgevolgd als stadscommandant door de veel jonger afgeschilderde Gneisenau. In tegenstelling tot Loucadou wil Gneisenau doorvechten tot het bittere eind. Gneisenau is zo een symbool van de nieuwe revolutionaire orde. Gneisenau wordt afgebeeld als een jonge vitale majoor van ongeveer 35 jaar. De historische Gneisenau was echter al 47 toen de slag bij Kolberg in 1807 begon.<sup>51</sup> Dat het contrast tussen jong en oud meer gaat over jonge en oude ideeën in plaats van tussen jonge en oude mensen bewijst het personage Nettelbeck. Nettelbeck zelf wordt geportretteerd als een man in de herfst van zijn leven. Desalniettemin heeft hij niet de defaitistische karaktertrekken van zijn generatiegenoten in de film, aangezien hij zelf de initiatieven neemt om de stadsverdediging te verbeteren en Maria naar

---

<sup>48</sup> Paret, 'Kolberg', 435.

<sup>49</sup> Ibidem, 442.

<sup>50</sup> Ibidem, 436.

<sup>51</sup> Paret, 'Kolberg', 436.

Koningsberg stuurt met een verzoek om een nieuw stadscommandant. Dat Nettelbecks gevoelens oprecht zijn, blijkt uit de scène waarin hij Gneisenau op zijn knieën smeekt om de stad niet op te geven, maar om tot de laatste man door te vechten.<sup>52</sup> Qua ideeën lijkt Nettelbeck dus veel meer op de jonge Gneisenau en veel minder op zijn generatiegenoot Loucadou. Nettelbeck is een van de sterke karakters die de film neerzet. Het is dan ook niet voor niets dat het personage Nettelbeck gespeeld wordt door Heinrich George, een van de beste Duitse acteurs uit de jaren '40. Bovendien heeft Heinrich George een flinke uiterlijke gelijkenis met de oude maarschalk en rijkspresident Paul von Hindenburg.<sup>53</sup> De personages van Nettelbeck en Gneisenau vertolken het politieke ideaal van strijdlustigheid. Het inzetten van geweld speelde een grote rol in de Duitse esthetiek. Bovendien zien we hier het esthetische kenmerk van personifiëring van abstracte politieke ideeën terug. Dit geeft aan dat de propagandafilm onderdeel is van die Duitse esthetiek.

De film levert niet alleen kritiek op traditioneel militaire visies. De film zet ook duidelijk andere zwakke karakters neer, waar het kritiek op heeft. Een voorbeeld van zo'n 'zwakke' groep zijn de kapitalisten.<sup>54</sup> Dit wordt duidelijk als Nettelbeck met zijn medestadsbestuurders praat over de militaire situatie. Een van de stadsbestuurders, een rijke rederij eigenaar, geeft aan voor capitulatie te zijn en hij denkt dat andere bestuurders dit met hem eens zijn, maar te laf zijn om het toe te geven. Een van de redenen waarom deze kapitalist het niet ziet zitten om te vechten tegen de troepen van Napoleon is dat zijn welvaart en bezittingen die hij in zijn leven heeft vergaard hem te lief zijn. Hij is bang dat de oorlog deze bezittingen zal vernietigen en is dus voor capitulatie om zo zijn zaak en economische status te behouden. Dat de stad dan in Franse handen komt, maakt hem blijkbaar niet uit.<sup>55</sup> Deze kritiek komt overeen met kritiek die de nazi's hadden op kapitalisme. Volgens de nazi's leidde kapitalisme alleen maar tot eigenbelang en verloren kapitalisten het belang van het land en het volk uit het oog.

Een andere 'zwakke' groep waar de film kritiek op levert is de groep van de intellectuelen. Deze groep wordt in de film gepersonifieerd door Klaus, een broer van Maria

---

<sup>52</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 98'10'', [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (8 januari 2017).

<sup>53</sup> Paret, 'Kolberg', 439.

<sup>54</sup> Ibidem.

<sup>55</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 32'02'', [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (8 januari 2017).



en neefje van Nettelbeck.<sup>56</sup> Klaus heeft op een muziekschool gezeten en is thuis eigenlijk alleen maar geïnteresseerd in vioolspelen. Hans J. Fabian noemt Klaus een verfranste vioolspelende kosmopolitische zwakkeling. In zekere zin vertolkt het personage Klaus alles waar de nazi's tegen waren.<sup>57</sup> Voor de omschrijving die Fabian van Klaus geeft, is zeker wat te zeggen. Klaus noemt zichzelf in het begin van de film een *Weltbürger* omdat hij gereisd heeft en daardoor andere visies op de wereld heeft leren kennen dan de Kolbergse visie.<sup>58</sup> Als een aantal Franse soldaten de ouderlijke boerderij van Klaus buiten Kolberg bezetten proost hij met de Franse soldaten mee op Napoleon tot afgrijzen van zijn vader.<sup>59</sup> Klaus verloochent zo zijn stad en vaderland. Als later de stad Kolberg belegerd wordt, helpt hij niet mee om de stad te verdedigen, maar verschuilt hij zich. Hij komt alleen naar buiten om zijn geliefde viool te redden. Bij die poging wordt hij dodelijk geraakt door Frans kanonnenvuur.<sup>60</sup> De film laat zien dat het met lafaards niet goed afloopt. In het personage van Klaus en de kapitalist zien we wederom het esthetische element van personifiëring van politieke ideeën terug in de film.

Een van de belangrijkste thema's die de film laat zien is het inzetten van burgers als soldaten.<sup>61</sup> Omdat Loucadou de stadsverdediging van Kolberg heeft verwaarloosd, neemt Nettelbeck zelf het initiatief om een burgermilitie op te richten en te trainen. Hij krijgt hierbij hulp van Luitenant Von Schill.<sup>62</sup> In de eerste scène van de film stelt Gneisenau bovendien voor om gewone mensen op te roepen voor het leger. Hoewel de termen niet in de film worden gebruikt lijkt het gebruik van gewone mensen voor militaire doeleinden erg op de Volkssturm of de Landsturm. Volkssturm en Landsturm waren begrippen die bekend waren in het Duitsland van de negentiende eeuw. De Pruisische negentiende-eeuwse Landsturm bestond uit eenheden die vooral ondersteunende taken uit voor het leger. Deze eenheden bestonden vaak uit slecht getrainde vrijwilligers, oude reservisten en veteranen en soldaten die niet fit genoeg waren om te dienen aan het front. De Landsturm soldaten vochten zelf

---

<sup>56</sup> Paret, 'Kolberg', 439.

<sup>57</sup> Culbert, "Kolberg": film, filmscript and Kołobrzeg', 454.

<sup>58</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 10'14'', [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (8 januari 2017).

<sup>59</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 44'26'', [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (8 januari 2017).

<sup>60</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 81'39'', [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (10 januari 2017).

<sup>61</sup> Culbert, "Kolberg": film, filmscript and Kołobrzeg', 450.

<sup>62</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 23'34'', [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (10 januari 2017).

dus bijna nooit aan het front en waren van weinig militaire waarde.<sup>63</sup> Ook in de film is de burgermilitie van Nettelbeck vooral van ondersteunende waarde, bijvoorbeeld bij het graven van geulen.<sup>64</sup>

Omdat de film *Kolberg* in januari 1945 is uitgekomen wordt er meestal snel een vergelijking getrokken tussen de burgermilitie in de film en de daadwerkelijke *Volkssturm* in de nadagen van het Derde Rijk. Net als de Pruisische *Landsturm* bestond de *Volkssturm* in Nazi-Duitsland uit mensen die niet geschikt waren als soldaat in het leger. Concreet kwam dit neer op jongens van zestien, mannen van zestig en oud-soldaten.<sup>65</sup> Echter had deze *Volkssturm* een andere missie dan de negentiende-eeuwse *Landsturm*. De *Volkssturmsoldaten* van het Derde Rijk werden namelijk wel degelijk ingezet aan het front, vooral tegen de Russen aan het oostfront.<sup>66</sup> De Russen, die numeriek veruit in de meerderheid waren, zou men kunnen vergelijken met de Franse troepen uit de film die ook duidelijk in de meerderheid zijn. Mede door deze oppervlakkige overeenkomsten zou men snel de conclusie kunnen trekken dat *Kolberg* een propagandafilm is voor de Duitse *Volkssturm*. Deze conclusie is wat voorbarig, zo vindt ook Peter Paret. Paret beweert dat er namelijk te vroeg is begonnen met de film, om daadwerkelijk bedoeld te zijn als propaganda voor de *Volkssturm*. Zoals eerder gezegd is er eind 1943 begonnen met filmen, nadat het script door Goebbels was goedgekeurd. Dit terwijl de *Volkssturm* pas op 18 oktober 1944 is opgericht. Paret geeft echter wel toe dat de film wel erg goed past bij de militaire situatie waarin Nazi-Duitsland in januari 1945 verkeerde.<sup>67</sup> Dit feit wordt merkwaardiger als we een citaat uit het dagboek van Goebbels erbij nemen. Op 5 juni 1943 schrijft hij:

*“Er muß der Große-König Film des Winters 1943 /44 werden. Wer weiß, in welcher Situation wir dann stehen werden . Dann müssen wir Filme zur Verfügung haben, die die Härte des Widerstandes pflegen und preisen . In einer solchen Frage aber haben Frauen weniger mitzusprechen als Männer. Ich nehme an, daß der Kolberg-Film, wenn er so gestaltet wird, wie ich mir das vorstelle , uns im kommenden Winter große Dienste tun wird.”*<sup>68</sup>

---

<sup>63</sup> Culbert, ‘‘Kolberg’’: film, filmscript and Kołobrzeg’, 455.

<sup>64</sup> *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, 78’50’’, [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609) (10 januari 2017).

<sup>65</sup> *Deutsche Wochenschau* 738, website, Ufa, 1944, <https://archive.org/details/1944-10-25-Die-Deutsche-Wochenschau-738> (10 januari 2017).

<sup>66</sup> Culbert, ‘‘Kolberg’’: film, filmscript and Kołobrzeg’, 455.

<sup>67</sup> Paret, ‘Kolberg’, 435.

<sup>68</sup> Fröhlich, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels Teil II Band 8 April-Juni 1943*, 425.

Het lijkt uit dit citaat dat Goebbels in de zomer van 1943 al rekening houdt met de mogelijkheid dat Duitsland er een jaar later veel minder rooskleuring voorstaat wat betreft de oorlog. Wat dat betreft kunnen we stellen dat hij een vooruitziende blik heeft en ook vooruitdenkend is, aangezien hij stelt dat de film *Kolberg* wellicht goed van pas kan komen om het moreel van de Duitse bevolking op peil te houden. Het gaat te ver om te stellen dat *Kolberg* bedoelt was om de *Volkssturm* te propaganderen, aangezien de *Volkssturm* pas laat in 1944 is opgericht. Het is niet vreemd dat Goebbels *Kolberg* nodig denkt te hebben om het moreel hoog te houden. Op het moment dat hij dit dagboekstuk schrijft verloopt de Tweede Wereldoorlog voor Duitsland niet meer zo voorspoedig. Een paar maanden hiervoor had het Duitse leger de Slag om Stalingrad verloren en werd het in het defensief gedrukt. Goebbels had als minister van propaganda toegang tot deze nieuwsberichten en wist dus goed hoe de situatie er voorstond. Omdat hij dit wist kon hij ook maatregelen treffen om in ieder geval het Duitse moreel hoog te houden door inzet van allerlei propagandamiddelen.

Goebbels gaat zich ook actief met de productie van *Kolberg* bezig houden. In bovenstaand citaat is ook te lezen dat in zo'n situatie van oorlogsdreiging de mening en de input van vrouwen volgens Goebbels minder belangrijk is dan die van mannen. Dit blijkt ook als we kijken naar wat Goebbels verder schrijft in zijn dagboekstuk van 5 juni 1943:

*“Ich lese bis spät abends an dem Harlan-Manuskript für den neuen Kolberg-Film. Leider hat Harlan, wie das oft bei ihm der Fall ist, aus einem Nettelbeck-Film einen Söderbaum-Film gemacht. Nicht Nettelbeck, sondern ein Mädchen Maria steht im Mittelpunkt der ganzen Handlung, und die Söderbaum, seine Frau, ist selbstverständlich für diese Rolle ausersehen. Es wird auch hier viel Mühe machen, Harlan von seinen anfänglichen Manuskriptvorschlägen abzubringen. Trotzdem wird das geschehen müssen.”*<sup>69</sup>

Dat Goebbels mannen in dergelijke oorlogssituaties belangrijker acht dan vrouwen blijkt ook uit dit fragment. Goebbels is niet tevreden over het eerste manuscript dat Veit Harlan bij hem heeft ingeleverd. Goebbels is van mening dat de rol van Maria, gespeeld door Veit Harlans vrouw Kristina Söderbaum, te groot is en zo de rol van Joachim Nettelbeck, gespeeld door Heinrich George, te veel inperkt. Goebbels wil dat Nettelbeck het centrum van de film wordt en geeft al in dit dagboekfragment aan dat Harlan veel aan zijn script moest

---

<sup>69</sup> Fröhlich, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II Diktate 1941-1945 Band 8 April-Juni 1943*, 425.

veranderen. Hieruit blijkt nogmaals de grote persoonlijke betrokkenheid van Goebbels bij de filmproductie. Dit blijkt ook uit een volgend fragment van 14 juni 1943:

*“Mit Harlan bespreche ich das Manuskript zu seinem ‘Kolberg’-Film. Es muß nationalistischer gestaltet werden; er hat es zu patriotisch angelegt. Außerdem muß Nettelbeck etwas mehr in den Mittelpunkt gerückt werden. Harlan hat das Manuskript etwas zu breit angelegt, so daß die Gefahr besteht, daß der Film, genau wie der ‘Fridericus’-Film, zu lang wird. Auch dagegen gilt es jetzt etwas zu tun.”<sup>70</sup>*

Uit dit fragment blijkt dat de weinig centrale rol van Nettelbeck niet het enige probleem is dat Goebbels in het manuscript van *Kolberg* signaleert. De hele film moest een nationaler concept krijgen in plaats van een eenvoudig patriottistisch concept en Goebbels vond dat de het script te lang was. Hij vreesde dat als gevolg hiervan de film zelf ook te lang zou worden. Hoewel we dit niet direct teruglezen in zijn dagboekfragmenten, is een te lange film waarschijnlijk niet wenselijk omdat dat wellicht niet aantrekkelijk is voor het publiek. Een niet-aantrekkelijke film kan een propagandaboodschap niet goed overbrengen en zou dus niet geschikt zijn voor propagandadoeleinden.

Dat Goebbels bijzonder kritisch blijft op het werk van Harlan is te zien in het dagboekfragment dat hij een maand na bovenstaand fragment schrijft:

*“Ich habe eine ausführliche Besprechung mit den zuständigen Herren über den Film ‘Kolberg’. Harlan kniet sich zu sehr in Schreckensszenen hinein und vernachlässigt demgegenüber die intimeren Wirkungen. Er muß von seinen Monumentalplänen etwas herunter und den Film etwas mehr im Stil von ‘Miss Miniver’ gestalten. Es wird schwer sein, ihm das klarzumachen; aber trotzdem bleibt nichts anderes übrig, als das Drehbuch noch einmal zu überarbeiten.”<sup>71</sup>*

Ook in juli 1943 is Goebbels verre van tevreden over het script dat Harlan aan hem heeft gegeven. Nu gaat het probleem niet meer over de personages van de film, maar over het grote aantal scènes met geweld en verwoestingen die Harlan in de film heeft gestopt. Goebbels stelt in zijn dagboek dat Harlan zich minder moet richten op de gewelddadige en ook bloederige scènes en meer op scènes die draaien om de belangrijke personages en de dialoog daartussen. Goebbels dwong Harlan om een groot aantal van deze gewelddadige

---

<sup>70</sup> Ibidem, 475.

<sup>71</sup> Fröhlich, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II Diktate 1941-1945 Band 9, Juli-September 1943*, 104.

scènes te verwijderen.<sup>72</sup> We lezen in bovenstaand dagboekfragment ook dat Goebbels Harlan opdraagt het hele script weer te herzien. Al deze herzieningen van het script leidden ertoe dat de film grote vertraging opliep.<sup>73</sup>

Vooraf bij deze laatste verandering aan het script is het belangrijk te kijken waarom Goebbels dit koste wat kost wilde doorvoeren. Het maakte hem blijkbaar niet uit dat de film dus weer vertraging opliep. Om dit te begrijpen moeten we kijken naar de tijd en situatie waarin Duitsland en Goebbels verkeerden toen hij dit opschreef. We hadden al gezien dat Duitsland in het begin van 1943 de Slag bij Stalingrad had verloren, maar daarnaast moeten de geallieerde luchtaanvallen op Duitse steden in de lente en zomer van 1943 niet vergeten worden. Deze aanvallen hadden, ook volgens Goebbels, een groot psychologisch effect op de Duitse bevolking.<sup>74</sup> Volgens hem was het nadelig om het filmpubliek ook in de film *Kolberg* bloot te stellen aan zo veel vernietiging en bloedvergieten. Dit zou volgens Goebbels het moraal van de Duitse bevolking alleen maar verder verzwakken in plaats van versterken. Harlan was het hier niet mee eens. Hij vond dat de gevechtsscènes noodzakelijk waren om de kijker ervan te overtuigen dat de situatie in 1807 dezelfde was als die in het Duitsland in de periode 1943-1945.<sup>75</sup> Uiteindelijk gaat hier dus over de kracht van de film om een boodschap over te brengen. Hier doet wel het opmerkelijke feit zich voor dat werkelijkheid en propaganda zich als het ware gaan vermengen. Er wordt namelijk door zowel Goebbels als Harlan geen wezenlijk onderscheid gemaakt tussen de werkelijke bombardementen op Duitse steden in de jaren '40 en de belegering van Kolberg in de film.

Deze vermenging van propaganda en werkelijkheid zien we niet alleen terug als we kijken naar de gevechtsscènes. Ook de daarvoor besproken kritiek over de rol van mannen en vrouwen in de film kan als zodanig gezien worden. Omdat Goebbels van mening was dat in dreigende oorlogssituaties mannen belangrijker zijn dan vrouwen, moest dit ook worden weergegeven in propagandastukken als *Kolberg*. Het is daarom dat Harlan de rol van Nettelbeck groter moest maken ten koste van de rol van Maria. Hiernaast is er nog een belangrijk voorbeeld van vermenging van propaganda en werkelijkheid. Dit voorbeeld is opmerkelijk omdat het ook alles te maken heeft met Goebbels zelf, en dan met name zijn beruchte *Totaler Krieg* speech van 18 februari 1943. Goebbels eindigde deze toespraak met

---

<sup>72</sup> Giessen, *Nazi Propaganda*, 172-173.

<sup>73</sup> D. Culbert, 'Joseph Goebbels and his diaries', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (z.p. 1995) 148.

<sup>74</sup> Culbert, 'Joseph Goebbels and his diaries', 148.

<sup>75</sup> Paret, 'Kolberg', 442-445.

de zin: *“Nun Volk steh auf, und Sturm brich los”*.<sup>76</sup> Deze zinsnede is ook duidelijk te horen aan zowel het begin als het eind van de film. Als het ware wordt Goebbels zelf in de film geplaatst om zijn boodschap nog een keer te verkondigen. De toespraak van Goebbels van 18 februari kon ook destijds in heel Duitsland ontvangen worden, dus het is aannemelijk dat bioscoopgangers deze zinsnede herkenden.

Hierboven zijn kort een paar voorbeelden besproken van situaties waarbij werkelijkheid en propaganda met elkaar versmolten. Voor bovenstaande situaties geldt dat dat gebeurde ten tijde dat de film *Kolberg* in productie was. Echter voor de grootste en misschien wel belangrijkste vermenging van werkelijkheid en propaganda moeten we kijken naar de tijd dat de film daadwerkelijk uitkwam, namelijk januari 1945. Mede vanwege het feit dat Goebbels het script zo vaak liet herschrijven en het feit dat *Kolberg* de grootste en duurste filmproductie van Nazi-Duitsland was, kwam de film pas laat in première. Begin 1945 was het duidelijk de Duitsland op instorten stond en het niet lang meer zou duren voor ze de oorlog zou verliezen. In de laatste maanden van de oorlog rukt het Rode Leger steeds verder op en in maart 1945 staan de Russische soldaten voor Kolberg. Op 6 maart schrijft Goebbels een opmerkelijk stuk in zijn dagboek:

*“Der Kampfkommandant von Kolberg – wenn man ihm diesen Titel überhaupt zuerkennen will – hat beim Führer den Antrag gestellt, Kolberg kampfflos dem Feind zu übergeben. Der Führer hat ihn gleich ab- und einen jungen Offizier an seine Stelle gesetzt. Haben denn diese verkommenden Generäle überhaupt kein geschichtliches Empfinden und Verantwortungsgefühl, und hat ein Kampfkommandant von Kolberg zur jetzigen Zeit vielmehr den Ehrgeiz, einem Lucadou als einem Gneisenau nachzueifern?”*<sup>77</sup>

Goebbels vergelijkt hier de situatie in de stad Kolberg in 1945 met de situatie die in de film *Kolberg*. Net als in de film wordt de militaire bevelhebber van de stad, die de stad eigenlijk wil overgeven, vervangen door een jongere bevelhebber. Goebbels maakt de vergelijking ook zelf door de werkelijke bevelhebber van Kolberg te vergelijken met Loucadou. Door deze versmelting van propaganda en werkelijkheid lijkt het erop of Goebbels het verschil hiertussen niet meer ziet, of niet belangrijk acht. De esthetiek van het Derde Rijk beperkte zich niet alleen tot de film, maar is nu zelfs terug te vinden in de dagboeken van Goebbels.

---

<sup>76</sup> Culbert, *“Kolberg”: film, filmscript and Kołobrzeg*, 452.

<sup>77</sup> Fröhlich, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II Diktate 1941-1945 Band 15 Januar-April 1945*, 432-433.

De esthetiek omvat dus ook de leden van het naziregime zelf. Goebbels was zelf bereid om tot het bittere eind door te vechten en verwachtte dat ook van zijn landgenoten. De film *Kolberg* lijkt meer te zijn dan alleen een propagandafilm. Het lijkt erop of *Kolberg* een essentieel onderdeel is geworden van de Duitse oorlogsvoering. Op 19 maart 1945 schrijft Goebbels namelijk:

*“Kolberg haben wir nunmehr räumen müssen . Die Stadt, die sich mit einem so außerordentlichen Heroismus verteidigt hat, konnte nicht mehr länger gehalten werden . Ich will dafür sorgen, daß die Räumung von Kolberg nicht im OKW-Bericht verzeichnet wird. Wir können das angesichts der starken psychologischen Folgen für den Kolberg-Film augenblicklich nicht gebrauchen.”*<sup>78</sup>

Goebbels schrijft in dit fragment dat hoewel de werkelijke stad Kolberg opgegeven is, dit niet bekend mag worden gemaakt in de *Wehrmacht* berichten omdat dat de invloed en de boodschap van de film *Kolberg* zou kunnen schaden. Afgaande op zijn dagboekfragmenten lijkt het erop dat Goebbels in de laatste weken van de oorlog nog steeds geloofde in de kracht van zijn filmpropaganda. Zo verwijst hij naar op 28 februari 1945 naar Frederik de Grote:

*“Wir müssen so sein, wie Friedrich der Große gewesen ist, und uns auch so benehmen. (...) der Führer erinnert stark an Friedrich den Großen.”*<sup>79</sup>

Goebbels vergelijkt hier Hitler met de oude Pruisische koning. Goebbels redeneerde dat het Frederik gelukt was om Pruisen te redden, in een tijd dat zijn land er militair erg slecht voor stond.<sup>80</sup> Het lijkt hier alsof Goebbels geen verschil meer ziet tussen de tijd van Frederik de Grote en zijn eigen tijd. Dit heeft te maken met het mythologiserende aspect van de Duitse esthetiek. Goebbels verwijst hier naar een gemythologiseerde versie van de Duitse geschiedenis waarin Frederik de Grote een uitzichtloze oorlog voert tegen de vijanden van Duitsland, maar toch als overwinnaar uit de strijd komt. Goebbels wilde laten zien dat die geschiedenis zich kon herhalen, hetgeen niet gebeurde.<sup>81</sup>

Of hij dit ook echt dacht, of dat bovenstaande fragmenten om andere redenen zo zijn opgeschreven is niet duidelijk. Wel is aannemelijk dat de invloed van *Kolberg* op het moreel

---

<sup>78</sup> Fröhlich , *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II Diktate 1941-1945 Band 15 Januar-April 1945*, 542.

<sup>79</sup> Fröhlich , *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II Diktate 1941-1945 Band 15 Januar-April 1945*, 383.

<sup>80</sup> J. Luvaas, *Frederick the Great on the Art of War* (z.p.2009) 10.

<sup>81</sup> Lammers, *Joseph Goebbels*, 496.

van de Duitse bevolking uiterst gering was. Een hele praktische reden hiervoor is dat ten tijde van de première van de film, de meeste bioscopen in Duitsland vernietigd waren door de geallieerde luchtaanvallen.<sup>82</sup> De film kon dus amper vertoond worden. De première in Berlijn vond plaats in een klein theater en wordt door Rolf Giessen beschreven als armzalig.<sup>83</sup> De bezoekers die de film toch konden zien, zagen volgens Peter Paret een film die erg dubbelzinnig was. Hoewel de boodschap van de film is dat mensen moeten blijven vechten voor hun land, geeft de film ook signalen van wanhoop. Oppervlakkig gezien roept de film op tot het geven van offers, maar onder die laag zijn er twee andere impliciete boodschappen. Paret noemt een van die boodschappen een soort nihilisme (sic!) dat leidde tot een soort zelfvernietiging van Duitsland. Een andere boodschap kan gezien worden als een reactie hierop en is het erkennen van de naderende nederlaag, oftewel fatalisme. Dat deze drie elkaar tegensprekende/ tegenstrijdige boodschappen in *Kolberg* zitten is een van de redenen dat de film te weinig balans heeft. Hoewel de film zo wel accuraat de stemming in Duitsland weergeeft aan het eind van de oorlog, is dit waarschijnlijk nooit de bedoeling van Goebbels geweest.<sup>84</sup> Hoewel het misschien niet de bedoeling van Goebbels is geweest zien we in de boodschap van *Kolberg* wel het fatalisme terug, dat we eerder hebben gezien in de dagboeken van Goebbels.

We zien dat Goebbels door zijn bemoeienis met de film zijn eigen stempel op de film heeft weten te drukken. Zo liet hij het script meerdere keren herschrijven en werden gevechtsscènes geschrapt ten gunste van scènes met meer dialoog. Dit was meer in lijn met de cultuurpolitiek die Goebbels voerde op het gebied van propaganda. De film heeft zelfs een erg persoonlijke verbinding met Goebbels doordat delen uit de *Totaler Krieg* toespraak gebruikt worden in het script.<sup>85</sup> Deze overeenkomsten tussen *Kolberg* en de persoon Goebbels en zijn beleid als propagandaminister zijn waarschijnlijk bewust geweest. Het fatalisme dat ook in de film zit zijn minder bewust zijn geweest, aangezien dit in tegenspraak is met de propagandistische boodschap van de film. Het komt daarentegen wel overeen met het fatalisme dat te vinden is in Goebbels' dagboeken.

---

<sup>82</sup> Tegel, *Nazis and the cinema*, 187.

<sup>83</sup> Giessen, *Nazi Propaganda Films*, 176.

<sup>84</sup> Paret, 'Kolberg', 446.

<sup>85</sup> Paret, 'Kolberg', 436.



#### Hoofdstuk 4: Kritische analyse van de Deutsche Wochenschau

In het vorige hoofdstuk is besproken hoe speelfilms, en dan met name de film *Kolberg*, als propaganda voor de nazi's konden dienen. Het medium film had desalniettemin meer propagandamogelijkheden. Naast speelfilms maakte het Ministerie van Propaganda ook veelvuldig gebruik van de bioscoopjournalen. Deze journalen bevatten nieuwsberichten uit Duitsland en vanaf de verschillende oorlogsfronten. Ze werden wekelijks gemaakt en vertoond in de Duitse bioscopen voor iedere filmvoorstelling. De bioscoopjournalen werden vanaf juni 1940 uitgezonden onder de naam *Die Deutsche Wochenschau* (DW).<sup>86</sup> Omdat Joseph Goebbels, net als bij de speelfilms, ook bij het maken en censureren van de DW zeer nauw betrokken was, zal er ook een verbinding gelegd worden met de dagboeken van Goebbels.

Iedere uitzending begint en eindigt met het logo van de *Deutsche Wochenschau*, wat een adelaar is en de bijbehorende intromuziek. De DW uitzendingen bestonden uit een aantal nieuwsberichten met ingesproken commentaar. De berichten die de DW uitzond waren voornamelijk militair van aard. Er is veel beeldmateriaal van Duitse generaals en mensen uit de top van de NSDAP die toespraken houden of bijvoorbeeld soldaten bezoeken. Daarnaast zijn er talloze voorbeelden van DW journalen waarin vechtende Duitse soldaten aan de verschillende fronten te zien zijn. Deze militarisering van de bioscoopjournalen was al in 1938 door Hitler bevolen en zodoende doorgevoerd. Deze militarisering was een van de traditionele kenmerken van de Duitse esthetiek, dat door het medium film aan een groot publiek kon worden getoond.

Deze oorlogsbeelden waren bedoeld voor propagandadoeleinden om zo het moraal van volk hoog te houden. Evenwel bestaan er verschillende visies over hoe effectief deze beelden waren als propaganda. Felix Moeller beweert dat door deze manier van oorlogsverslaggeving de bioscoopjournalen zelfs populairder waren dan de films waarvan zij in wezen het voorprogramma waren. Moeller noemt de DW, vanwege het demagogische impact, de suggestieve kracht van de authentieke beelden, het zorgvuldig samengestelde audiocommentaar én de effectieve muzikale effecten, de meest effectieve vorm van propaganda die de nazi's hadden.<sup>87</sup> Moeller is dus van mening dat de oorlogsbeelden erg positief waren voor de Duitse propagandamachine. Echter waren er al in de jaren '40

---

<sup>86</sup> Felix Moeller, *The Film Minister: Goebbels and the cinema in the 'Third Reich'* (Londen 2000) 149.

<sup>87</sup> Moeller, *The Film Minister*, 145.

teggeluiden te horen. De eerste twee oorlogsjaren had het Duitse leger weinig tegenslagen te verduren, dus was er veel beeldmateriaal geschikt voor de DW. Dit had wel tot gevolg dat er steeds vaker complete DW journalen werden gevuld met zulke oorlogsbeelden. Hierdoor kwam het vaak voor dat Duitse bioscoopbezoekers voor de film eerst ruim een half uur naar schietende Duitse soldaten keken.<sup>88</sup> Kay Hoffmann merkt dit ook op. Hoffmann betoogt dat als je veel van de DW journalen bekijkt, je erachter komt dat bepaalde beelden en commentaren vaak worden herhaald of dat er sprake is van beelden en commentaren die heel erg op elkaar lijken. Dit had als gevolg dat het Duitse bioscooppubliek week in week uit naar ongeveer dezelfde journalen zat te kijken.<sup>89</sup> Voorbeelden van een aantal DW journalen met een repetitief karakter zijn de journalen die zijn uitgezonden in de periode juli – oktober 1941. Dit zijn journalen waarbij per keer dertig minuten aan oorlogsbeelden te zien zijn.<sup>90</sup> Vanwege de lengte van de journalen en het feit dat ze erg repetitief waren, begon het publiek de DW journalen saai te vinden, zo laten rapporten van de *Reichssicherheitsdienst* zien.<sup>91</sup> Deze kritiekpunten kwamen ook bij Goebbels terecht, zo is te lezen in zijn dagboekstukken. Op 25 augustus 1941 schrijft hij in zijn dagboek:

*“Im übrigen muß ich mich an diesem Sonntag abend ausgiebig mit der neuen Wochenschau beschäftigen. Sie ist nicht besonders gut geraten, bietet wieder dieselben Bilder wie die ihr vorangegangene und bringt zu wenig Abwechslung in der Milieu- und Menschenzeichnung. Jetzt, wo der Krieg in Rußland länger andauert, als wir das zuerst erwartet hatten, müssen wir für unsere Wochenschau Berichterstattung eine gewisse Auflockerung einführen. Man kann nicht ewig dasselbe bringen. Ich gebe deshalb Auftrag, durch Sondertrupps, die von Berlin aus ins besetzte Gebiet entsandt werden, in vermehrtem Umfang Milieu- und Menschenaufnahmen zu machen.”<sup>92</sup>*

Goebbels geeft dus toe dat er in de verschillende voorgaande uitzendingen van de Wochenschau weinig afwisseling zat. Hoewel de militaire beelden er op last van Hitler worden ingezet, ziet Goebbels het gebrek aan afwisseling toch als een probleem. Hij is ervan overtuigd dat hij het publiek niet iedere keer hetzelfde kan voorschotelen. De propaganda

---

<sup>88</sup> *Deutsche Wochenschau* 577, website, Ufa, 1941, <https://archive.org/details/1941-09-24-Die-Deutsche-Wochenschau-577> (13 januari 2017).

<sup>89</sup> Hoffmann, “Propagandistic problems of German newsreels in World War II”, 135.

<sup>90</sup> *Deutsche Wochenschau* 577/578/579, website, Ufa, 1941, <https://archive.org/details/1941-09-24-Die-Deutsche-Wochenschau-577>; <https://archive.org/details/1941-10-01-Die-Deutsche-Wochenschau-578>; <https://archive.org/details/1941-10-08-Die-Deutsche-Wochenschau-579> (13 januari 2017).

<sup>91</sup> Hoffmann, “Propagandistic problems of German newsreels in World War II”, 135.

<sup>92</sup> Fröhlich, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II Diktate 1941-1945 Band 15 Juli-September 1941*, 308.

van de DW blijft daarentegen wel noodzakelijk, zeker zolang de oorlog met Rusland nog niet was afgelopen. Goebbels moest ingrijpen omdat anders de overtuigende kracht van de propaganda zwakker zou worden. Goebbels geeft in de dagboekpassage van 25 augustus 1941 aan dat hij een kleine wijziging aanbrengt in zijn propagandastrategie. Hij geeft een stilistische strategie toe te passen die hij *Auflockerung* noemt. *Auflockerung* komt er op neer dat er meer variatie in de DW journalen kwam. Dit hield in dat er niet meer alleen maar beelden werden getoond van vechtende soldaten aan het front, maar ook van soldaten die worden verzorgd en soldaten die in hun vrije tijd plezier maken. Dit is wat Felix Moeller het leven achter het front noemt.<sup>93</sup> Daarnaast liet de *Auflockerung* strategie ook beelden zien van het thuisfront, bijvoorbeeld van Duitse vrouwen die werkten in munitiefabrieken of andere maatschappelijke taken verrichtten. Dit werd gedaan om te laten zien dat het thuisfront zij aan zij stond met de soldaten aan het daadwerkelijke oorlogsfront.<sup>94</sup> Deze tactiek van *Auflockerung* lijkt enigszins op de manier waarop speelfilms als propaganda werden gebruikt. In lijn met Goebbels' cultuurpolitiek moesten die films niet te veel gericht zijn op soldaten en nazisymbolen. Deze *Auflockerung* maakt de 'harde' DW-propaganda iets 'zachter'.

Al met al heeft Goebbels dus veel invloed gehad op de DW. Zeker in de laatste jaren van de oorlog hield hij steeds meer bezig het censureren van de bioscoopjournalen. Net als bij de propagandafilm *Kolberg*, vindt ook hier het merkwaardige fenomeen plaats dat propaganda en werkelijkheid met elkaar vermengd raken. Dit wordt vooral duidelijk als we ons wat meer concentreren op de dagboekfragmenten van Goebbels. Er is namelijk een zekere overeenkomst te vinden tussen de uitzendingen van de DW en de dagboekfragmenten. Net als de DW bevatten de dagboekfragmenten lange beschrijvingen van de militaire ontwikkelingen in de oorlog. Dit is opmerkelijk, aangezien in dagboeken vaak vol staan met fragmenten over de gevoelens van de schrijver. Bij Goebbels is dit dus anders. Zijn dagboekstukken lijken eerder op uitgeschreven DW uitzendingen. Het lijkt erop of het leven van Goebbels zo erg met de oorlogspropaganda was verweven dat Goebbels als het ware de propaganda zelf was geworden en de twee concepten niet meer van elkaar los kunnen worden gezien. Hierbij moeten wel enkele opmerkingen worden gemaakt. Als we kijken naar de dagboekfragmenten in het laatste oorlogsjaar zien we dat Goebbels vrij eerlijk

---

<sup>93</sup> Moeller, *The Film Minister*, 152.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

is over het verloop van de oorlog. Zeker in de laatste maanden lijkt Goebbels ervan overtuigd dat de oorlog niet meer gewonnen kon worden. De DW journalen blijven desalniettemin een beeld tonen van heldhaftige Duitse soldaten en burgers die hun land verdedigen. De DW journalen konden door hun propagandafunctie echter alleen beelden uitzenden die een positief effect hadden op het Duitse moraal. Omdat deze beelden steeds schaarser werden, werden de DW journalen ook flink korter. Waar de DW journalen in 1941 nog ruim een half uur duurden, duurden de journalen in 1945 nog maar tien minuten.<sup>95</sup>

Het is daarom goed om een DW journaal en de dagboekfragmenten van begin 1945 naast elkaar te zetten. Het is opvallend dat Goebbels zijn dagboekstukken laat beginnen met uitvoerige beschrijvingen van wat er aan de verschillende oorlogsfronten gebeurde. Zo schrijft hij op 10 februari 1945:

*“Es handelt sich hier in Verbindung mit den schweren Kämpfen aus dem Brückenkopf Brieg um einen großangelegten Umfassungsversuch von Breslau. (...) Verschiedene eigene Angriffe zwischen Frankfurt und Küstrin brachten eigene Stellungsverbesserungen”<sup>96</sup>*

Ook in de rest van de dagboekstukken die hij hierna nog zou schrijven, wordt bijna alleen maar over militaire en politieke ontwikkelingen gesproken. Dit vindt ook zijn weerslag in de DW uitzendingen. Zo ook in de uitzending van 17 februari 1945. De uitzending begint weliswaar met een bericht over vrouwen die werken spinnerijen werken. Dit is een bericht van het thuisfront en valt zo te plaatsen in Goebbels' *Auflockerung* tactiek. De rest van het journaal bevat echter alleen maar oorlogsbeelden van Duitse soldaten en *Volksturm* die hun kapotgeschoten steden verdedigen. Dit is goed te zien bij het bericht over de verdediging van Breslau, waar Goebbels in bovenstaand dagboekfragment ook aan refereert. Als men door de façade van de heroïsche muziek en het opzweepende commentaar heen kijkt, ziet men Duitsers op een erg provisorische manier proberen de stad te verdedigen, terwijl hun vijand steeds dichterbij komt.<sup>97</sup> Het geeft een soort apocalyptisch beeld weer, dat ook in de dagboekfragmenten naar voren komt. De DW moest, net als *Kolberg*, het moraal van de Duitse bevolking versterken. Echter zien we net als bij *Kolberg* ook hier een ambigu beeld

---

<sup>95</sup> *Deutsche Wochenschau 755*, website, Ufa, 1941. <https://archive.org/details/1945-03-22-Die-Deutsche-Wochenschau-755> (15 januari 2017).

<sup>96</sup> Fröhlich, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II Diktate 1941-1945 Band 15 Januar-April 1945*, 346.

<sup>97</sup> *Deutsche Wochenschau 752*, website, Ufa, 1945, <https://archive.org/details/1945-02-17-Die-Deutsche-Wochenschau-Nr.752> (15 januari 2017).

ontstaan. Hoewel de boodschap was dat men moest blijven doorvechten, laten de beelden een hopeloze en moedeloze toestand zien die niet aansluit bij de boodschap. Dit fatalisme, dat we ook bij *Kolberg* zagen, zien we ook goed terug in de dagboekfragmenten van Goebbels. De dagboekstukken van Goebbels en de DW uitzendingen geven wel aan dat de Duitsers bleven doorvechten, al leek het zinloos. Deze strijd tot het bittere einde past goed in de Duitse esthetiek waarin geweld een belangrijke rol speelde. De esthetiek omvat dus ook hier de dagboeken van Goebbels en daarmee de persoon Goebbels. Dit maakt het waarschijnlijker dat Goebbels de dagboeken na zijn dood gepubliceerd wilde hebben. Het nageslacht zou zo kunnen lezen over de heroïsche eindstrijd die Nazi-Duitsland dan had gevoerd.

Wellicht hoopte Goebbels dat het Derde Rijk zo met zijn ondergang toch een mythische status zou krijgen, niet onbelangrijk gezien de esthetiek van het Derde Rijk. Het daadwerkelijke effect van de propaganda van de DW werd steeds minder groot naarmate de oorlog slechter verliep voor Duitsland. Hierdoor kon de DW steeds minder beelden uitzenden die het moreel van de bevolking konden verhogen. Daarnaast werden de Duitse burgers zich ook steeds meer bewust van de verschrikkingen van de oorlog, mede door oprukkende geallieerde soldaten en de continue luchtaanvallen op Duitse steden. Volgens Kay Hoffmann kon de DW hier niet krachtig genoeg op reageren. De DW was alleen effectief in tijden van overwinningen, terwijl effectieve propaganda juist nodig was in tijden dat het slecht ging met Duitsland.<sup>98</sup> Daarnaast leed de effectiviteit van de DW ook letterlijk onder de luchtaanvallen. Door die aanvallen werden steeds meer bioscopen verwoest en konden de DW journalen steeds minder vertoond worden. Zodoende werd het publiek van de DW steeds kleiner en daarmee ook het effect van de DW op het moreel van de bevolking.

## **Conclusie**

Propaganda heeft een aantal kenmerken. Zo heeft propaganda een persuasief karakter en is het altijd gemaakt met een bepaald doel. Propagandaminister Joseph Goebbels maakte gedurende de Tweede Wereldoorlog veelvuldig gebruik van filmpropaganda, om zo via een relatief nieuw medium een groot publiek te bereiken. Propaganda was in Duitsland een middel om schijnwerkelijkheden op te wekken. De esthetiek van het Derde Rijk speelde

---

<sup>98</sup> Hoffmann, "Propagandistic problems of German newsreels in World War II", 140.

hierbij een belangrijke rol. Deze esthetiek kon namelijk de perceptie van de werkelijkheid van de Duitse bevolking sterk beïnvloeden. Dit was vooral het geval bij visuele expressie van die esthetiek.

Ik heb mij gericht op twee casussen binnen de filmpropaganda, namelijk op de propagandafilm *Kolberg* en op de uitzendingen van de *Deutsche Wochenschau*. Ik heb niet alleen *Kolberg* en de *Wochenschau* uitzendingen geanalyseerd, maar ook nadrukkelijk gekeken naar de persoonlijke rol van Goebbels hierbij. Hiervoor heb ik veel gebruik gemaakt van zijn dagboeken.

Uit zijn dagboeken blijkt hoe zeer Goebbels persoonlijk betrokken was bij het maken en censureren van de Duitse filmpropaganda. Bij *Kolberg* leidde dat er toe dat het script op directe aanwijzingen van Goebbels meerdere malen moest worden herschreven. In lijn met de cultuurpolitiek van Goebbels werd de film een entertainmentfilm. Zodoende kon, volgens Goebbels, de propagandaboodschap het best worden overgebracht. Aan het script werden teksten van Goebbels toegevoegd. Daarnaast, hoewel onbewust, komt het fatalisme van de film overeen met het fatalisme van Goebbels zelf in het laatste oorlogsjaar. De grote bemoeienis van Goebbels had als gevolg dat de film veel later uitkwam dan oorspronkelijk de bedoeling was, wat niet gunstig was voor het effect en het beoogde doel van de film. Opvallend is dat bij *Kolberg* propaganda en werkelijkheid door elkaar lijken te lopen. Dit kwam onder meer doordat de uitgave van de film bijna tegelijkertijd plaatsvond met de daadwerkelijke slag om Kolberg van 1945. In 1945 doet in *Kolberg* een zelfde situatie voor als in de film en Goebbels noteert dit ook als zodanig in zijn dagboek. Zodoende worden propaganda en werkelijkheid, of het beeld dat Goebbels daar van had, in de laatste oorlogsmaanden steeds moeilijker te onderscheiden.

Vermenging van propaganda en werkelijkheid komt ook voor bij de DW journalen. De DW journalen hadden als taak om de Duitse oorlogssuccessen aan het grote publiek te tonen om zo het moreel van de bevolking hoog te houden. Ook bij de DW was Goebbels nauw betrokken, met name bij het censureren en het invoeren van de *Auflockerung*. Er zijn opvallende overeenkomsten te zien tussen de inhoud van de *Wochenschau* en de dagboekstukken van Goebbels, aangezien beiden vol staan met oorlogsberichten. De dagboekstukken van Goebbels, en daarmee in wezen Goebbels zelf, worden onderdeel van de propaganda en kunnen daar niet meer los van worden gezien. Een verschil is wel dat de dagboekfragmenten van Goebbels, hoewel uiteraard sterk politiek gekleurd, een eerlijker

beeld van de oorlog geven dan de *Wochenschau*. Dit komt omdat Goebbels in 1945 niet meer kan ontkennen dat de oorlog verloren is. Niettemin doet hij zijn best om in zijn filmpropaganda een ander beeld naar voren te laten komen. Dit beeld van doorvechten tot het eind staat centraal in de esthetiek van het Derde Rijk.

Desalniettemin behalen *Kolberg* en de *Wochenschau* niet hun beoogde doel. Een praktische reden hiervoor is de vernietiging van de Duitse bioscopen door geallieerde luchtaanvallen. Hierdoor kon de Duitse filmpropaganda aan het einde van de oorlog een groot deel van zijn publiek niet meer bereiken, terwijl dat juist de periode was waarin deze propaganda het hardst nodig was.

Dat is nochtans niet de enige reden. Bij *Kolberg* lag dat ook aan zijn ambiguïteit. Aan de ene kant had de film in de trant van de Duitse esthetiek een boodschap van nooit opgeven, maar tegelijkertijd bevatte de film scènes die eerder een gevoel van moedeloosheid opriepen. De DW was volgens Hoffmann alleen effectief in tijden van overwinningen, maar op de momenten van militaire tegenslagen, slaagde de DW er niet in om het moreel van de Duitse bevolking op een hoog niveau te houden. Dit kwam ook omdat de Duitse bevolking zelf de verschrikkingen van de oorlog begon te ervaren. Hierdoor is dezelfde ambiguïteit ook van toepassing op de DW, zeker in het laatste oorlogsjaar. De beelden van de journaals pasten niet bij de boodschap die ze moesten overdragen.

Al met al kunnen we dus concluderen dat propaganda en werkelijkheid aan het eind van de oorlog door elkaar zijn gaan lopen. Doordat de scheiding niet meer duidelijk was, ontstond er een ambiguïteit waardoor de propagandistische boodschappen en de filmbeelden niet meer op elkaar aansluiten. Waar het de bedoeling was dat de filmbeelden de propagandaboodschap juist versterkten, spreken de beelden uit *Kolberg* en de latere uitzendingen van de DW hun boodschappen juist tegen. Hierdoor werden deze boodschappen dus veel minder goed overgedragen aan het publiek. Goebbels invloed was dus zeker zichtbaar, maar het mocht niet altijd baten.

Het fatalisme dat in de filmbeelden naar voren komt, is ook terug te vinden in de dagboekfragmenten van Goebbels in het laatste oorlogsjaar. Belangrijk was ook dat Goebbels in de laatste jaren van zijn dagboeken lange verslagen en parafrazen van berichten van de *Wehrmacht* in zijn tekst opnam. Dit deed hij waarschijnlijk omdat hij zijn dagboeken na de oorlog wilde laten publiceren, zodat het nageslacht kon lezen of de heroïsche eindstrijd van Duitsland. Zo passen de dagboeken van Goebbels, en daarmee Goebbels zelf,

goed in de esthetiek van het Derde Rijk. Zo komen *Kolberg*, de *Deutsche Wochenschau* en de dagboekfragmenten allemaal samen in de persoon van Joseph Goebbels en de esthetiek van het Derde Rijk. Het zou voor de toekomst goed zijn als men gaat onderzoeken of deze esthetiek ook zo naar voren komt in andere vormen van propaganda in het Derde Rijk. Zo kan men het fenomeen propaganda dan nog beter begrijpen en herkennen.



# Samenvatting

Propaganda was in de dagen van het Derde Rijk een middel om de esthetiek van het Derde Rijk over de bevolking te verspreiden. Zo kon het regime de perceptie van de werkelijkheid van haar onderdanen beïnvloeden. De dagboekfragmenten van propagandaminister Joseph Goebbels zijn een goede bron om hier onderzoek naar te doen. Zo vertellen de fragmenten veel over de persoonlijke bemoeienis van Goebbels met het tot stand brengen van de Duitse oorlogspropaganda en dan met name de filmpropaganda. De esthetiek van het Derde Rijk is niet alleen terug te zien in de propagandafilms, maar ook in de dagboeken. De esthetiek omvat dus ook de persoon Goebbels. Goebbels was persoonlijk erg betrokken bij de productie en het censureren van de propagandafilm *Kolberg* en de afleveringen van de *Deutsche Wochenschau*. Omdat hij deze projecten vaak benoemd in zijn dagboekfragmenten, zijn de ontwikkelingen van *Kolberg* en de *Deutsche Wochenschau* goed te volgen. Gedurende het laatste oorlogsjaar begint Goebbels steeds meer militaire ontwikkelingen te beschrijven in zijn dagboeken. Hij ziet dat Duitsland zijn onafwendbare ondergang tegemoet gaat. Hierdoor ontstaat er bij Goebbels een gevoel van fatalisme. De filmpropaganda moet een ander beeld tonen, maar dat fatalisme begint in het laatste oorlogsjaar ook door te dringen in de filmpropaganda zelf. Het opmerkelijke feit doet zich voor dat propaganda en werkelijkheid of realisme steeds meer met elkaar verweven raken. Zo is er geen duidelijke scheiding meer waar te nemen. Dit zorgt voor een grote ambiguïteit bij *Kolberg* en de DW. De propagandaboodschappen die zij moeten verkondigen worden niet ondersteund door het beeldmateriaal, wat eerder een moedeloos beeld laat zien. Ditzelfde moedeloze beeld is ook terug te zien in de dagboekfragmenten van Goebbels in het laatste oorlogsjaar. Zo komen in de persoon Goebbels de film *Kolberg*, de *Deutsche Wochenschau* en de dagboekfragmenten samen. Goebbels bepaalde dus niet alleen het filmpropagandabeleid van het Derde Rijk, maar drukte er ook nadrukkelijk zijn eigen stempel op.

## Literatuurlijst

- Adams, Simon, *Propaganda in war & peace* (Oxford 2005).
- Albrecht, Gerd, *National-Sozialistische Filmpolitik* (Stuttgart 1969).
- Boggs, Joseph, M. en Dennis W. Petrie, *The Art of Watching Films* (New York 2004).
- Byman, Daniel & Jennifer Lind, 'Pyongyang's Survival Strategy: Tools of Authoritarian Control in North Korea', *International Security, Vol. 35, No. 1* (z.p. 2010).
- Culbert, David, 'Joseph Goebbels and his diaries', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Oxford 1995).
- Culbert, David, "'Kolberg': film, filmscript and Kołobrzeg today', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Oxford 2006).
- Giessen, Rolf, *Nazi Propaganda Films, a history and filmography* (Londen 2003).
- Hoffmann, Kay, "Propagandistic problems of German newsreels in World War II", *Historical Journal of Film, Radio and Television Vol 24 No.1* (Oxford 2004).
- Lammers, Karl Christian, *Joseph Goebbels: De kwade genius van Adolf Hitler* (Rotterdam 2012).
- Luvaas, Jay, *Frederick the Great on the Art of War* (z.p. 2009).
- Van der Meiden, Anne, *Propaganda* (Den Haag 1988).
- Moeller, Felix, *The Film Minister: Goebbels and the cinema in the 'Third Reich'* (Londen 2000).
- Paret, Peter, "'Kolberg' (1945) as historical film and historical document', *Historical Journal of Film, Radio and Television* (Oxford 2006).
- Reichel, Peter, *Der schöne Schein des Dritten Reiches: Faszination und Gewalt des Faschismus* (München 1991).
- Reuth, Ralf Georg, *Goebbels: Eine Biographie* (München 2012).
- Strathausen, Carsten, 'Nazi aesthetics', *Renaissance and Modern Studies* (z.p. 1999).
- Taylor, W., 'What is propaganda', *College English, Vol. 3 No. 6.* (Oberlin 1942).
- Tegel, Susan, *Nazis and the Cinema* (Londen 2007).
- Tosh, John, *The pursuit of history* (Harlow 2010).
- Vandewinkel, Roel, "Nazi newsreels in Europe, 1939-1945: The many faces of Ufa's foreign weekly newsreel (Auslandstonwoche) versus German's weekly newsreel

(Deutsche Wochenschau)" *Historical Journal of Film, Radio and Television* Vol. 24 No.1 (Oxford 2004).

- Walton, D., 'What is propaganda, and what exactly is wrong with it?', *Public Affairs Quarterly* Volume 11 (z.p 1997) Nr 4.
- Welch, David, *Propaganda and the German cinema, 1933-1945* (Londen 2001).

### Primaire Bronnen

- *Deutsche Wochenschau*, website, Ufa, 1941-1945, <https://archive.org/search.php?query=deutsche%20wochenschau>.
- Fröhlich, Elke, *Die Tagebücher von Joseph Goebbels* (Im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte un mit Unterstützung des Staatlichen Archivdienstes Russlands) (München 1993).
- *Kolberg*, website, regie Veit Harlan, Ufa, 1945, [https://archive.org/details/Kolberg1945\\_201609](https://archive.org/details/Kolberg1945_201609).

### Internetartikelen

- Fandos, Nicholas, 'White House Pushes 'Alternative Facts.' Here Are the Real Ones.' (versie 22 januari 2017), [https://www.nytimes.com/2017/01/22/us/politics/president-trump-inauguration-crowd-white-house.html?\\_r=0](https://www.nytimes.com/2017/01/22/us/politics/president-trump-inauguration-crowd-white-house.html?_r=0)

### Illustraties voorblad

- <http://www.militarytrader.com/military-trader-news/10-foreign-language-war-films>
- <http://kinozal.tv/details.php?id=1154018>